

## Form als «Text» Eine Skizze

In der «strukturellen Hermeneutik»<sup>1</sup>, die in der Soziologie entwickelt worden ist, zählen zu «Texten»<sup>2</sup> nicht bloß die sprachlichen Ausdrucksgestalten, die zu verstehen und zu deuten sind, sondern alle denkbaren, alle materialförmig wie auch immer generierten Ausdrucksgestalten bis hin zu «körperlichen Ausdrucksbewegungen, kulturlandschaftlichen Figurationen, Gedächtnisinhalten in Gestalt von Erinnerungen und Träumen», also alles, was «unmittelbar oder mittelbar als Ausdrucksgestalt menschlicher Praxis gelesen werden kann». Textcharakter können demnach alle autonomen Strukturgestalten nicht-begrifflicher und nicht-naturhafter Art annehmen. Sprache besitzt in dieser Ausweitung des Textbegriffes eine doppelte Bedeutung<sup>3</sup>: Einerseits repräsentiert sie selbst eine bestimmte, besondere Ausdrucksmaterialität; andererseits konstituiert sie als sprachliches Regelsystem die Bedeutungsfunktion schlechthin. Erst durch diese zweite Bedeutung von Sprache als das Bedeutung konstituierende sprachliche Regelsystem wird es möglich, auch alle nichtsprachlichen Ausdrucksgestalten als Texte aufzufassen, deren Bedeutungs- oder Ausdruckhaftes sich entsprechend auch versprachlichen läßt. Daß Musik als eine nicht-begriffliche und nicht-naturhafte Strukturgestalt in ihrem nicht-sprachlichen Ausdruck solchen Textcharakter besitzt, leuchtet unmittelbar ein. Die Musik selbst besitzt Textcharakter und nicht erst eine sprachlich vermittelte Auffassung oder Deutung von Musik. Er hebt auf die besondere, unverwechselbare Ausdrucksgestalt von Musik im Kontext von allgemeinen Sinn- und Handlungszusammenhängen ab, welche von der Sprache als Regelsystem bedeutungsvoll konstituiert werden. Schwieriger und problematischer ist es zu erkennen, ob und wie einzelne Dimensionen von Musik Textcharakter gewinnen können. Konstituiert zum Beispiel Form als Form und nicht erst in ihrer Gestalt als Formenlehre oder Formtheorie Bedeutung oder Ausdruck, die sich versprachlichen lassen?

Eine Auffassung von Form als «Text» könnte sich auf die Ableitung der Formenlehre aus der Rhetorik<sup>4</sup> stützen. Mattheson<sup>5</sup> deutet den formalen Ablauf einer Komposition mit Kategorien der Rhetorik und spricht von «Eingang, Bericht, Antrag, Bekräftigung, Widerlegung und Schluß». Er faßt Form als «Klangrede» auf, die aus der sinnvollen Anordnung der Formglieder erwächst und in der formale und inhaltliche Funktionen zusammenfallen. Form erscheint — so wurde es modern ausgedrückt — als sedimentierter Inhalt.<sup>6</sup>

Mit der Emanzipation der Instrumentalmusik, mit der erst, wie Wilhelm Seidel<sup>7</sup> gezeigt hat, der moderne musikalische Formbegriff ausgeprägt wird, löst sich dieses innige Verhältnis von Form und Inhalt auf. Heinrich Christoph Koch<sup>8</sup> nennt die Form dann etwas «Zufälliges», «welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den inneren Charakter eines Tonstückes hat.» Das Verhältnis von Form und Inhalt wird nun nach dem Leib-Seele-Modell<sup>9</sup> gedeutet, und Form als äußerlicher Leib oder zufällige Hülle konnte im Gegensatz zum Gefühlsinhalt als der individuellen Seele von Musik allgemein, schematisch oder typisch gehalten sein. Zu Paradoxien führte auch die Marxsche<sup>10</sup> Ergänzung dieses klassifikatorischen Formbegriffs durch einen genetischen, der es ermöglichte, Form als Prozeß aufzufassen, der Formtypen hervorreibt; denn diese Formtypen wurden durch den musikalischen Prozeß entweder überformt oder nivelliert, oder geronnen zu substanzlosen Schemata. Noch Hugo

1 Gemeint ist vor allem die von Ulrich Oevermann entwickelte «objektive Hermeneutik»; vgl. Ulrich Oevermann, Tilman Albert, Elisabeth Konau und Jürgen Krambeck, «Die Methodologie einer objektiven Hermeneutik und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften», in: *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*, hrsg. von H.G. Soeffner, Stuttgart 1979, S. 352-434.

2 Zum Textbegriff der strukturellen Hermeneutik vgl. vor allem Ulrich Oevermann, «Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität», in: *«Wirklichkeit» im Deutungsprozeß*, hrsg. von Th. Jung und St. Müller-Doohm, Frankfurt 1993, S. 119-121; dort die folgenden Zitate.

3 Oevermann, «Die objektive Hermeneutik», S. 120; für Hinweise zum Textbegriff der «objektiven Hermeneutik» danke ich Herrn Ferdinand Zehentreiter.

4 Carl Dahlhaus, «Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre», in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 337: «Die musikalische Formenlehre ist aus der Rhetorik hervorgegangen.»

5 Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739; vgl. zur folgenden Darstellung: Dahlhaus, «Gefühlsästhetik», S. 335-347; dort werden auch die Formtheorien von Koch, Marx, Riemann und Halm diskutiert.

6 Dahlhaus, «Gefühlsästhetik», S. 338.

7 *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (Erträge der Forschung 246), Darmstadt 1987, S. 138.

8 *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Band II, Leipzig 1787, S. 117.

9 Darauf machte Carl Dahlhaus mehrfach aufmerksam; zuerst wohl in seiner Schlußbemerkung im Band *Form in der Neuen Musik* (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X), Mainz 1966, S. 717.

10 *Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig 1875; vgl. Dahlhaus, «Gefühlsästhetik», S. 342.



Riemann<sup>11</sup> mußte als Anhänger der Inhaltsästhetik bekennen, daß Musik erst durch ein «sekundäres Moment», nämlich der Form, zur «Kunst» werde und sich von einem bloßen Gefühlserguß abhebe.

Es war vor allem August Halm, der mit seinen Überlegungen zum musikalisch Allgemeinen und Besonderen diese Paradoxien überwinden half. Er faßte «Form» weder klassifikatorisch noch genetisch als Schema oder Typ auf, sondern als «Gesetz»<sup>12</sup>, das, wie er es im Stil der Zeit nennt, die musikalischen «Energien» regelt.<sup>13</sup> Seine Intentionen, soweit sie hier interessieren, treten weniger in seiner idealtypischen Konzeption einer Sonaten- und einer Fugen-Kultur<sup>14</sup> hervor, als vielmehr in seinen Auseinandersetzungen mit Paul Bekker und Ernst Kurth. An Bekkers Auslegung einer «poetischen Idee» in Beethovens Werken kritisiert Halm<sup>15</sup> nicht bloß ein hermeneutisches Verfahren, das nichts über die Musik als Musik besage; er erweist vielmehr, daß die Idee, der Gehalt, der Inhalt oder der Geist von Musik kompositionstechnisch vermittelt ist. Allein die kompositionstechnisch-formale Analyse schlüsselt den Inhalt, den Geist oder das Gesetz einer Musik auf. Inhalt von Musik ist nach seiner Auffassung auch dort keinesfalls ein außermusikalisches Programm, wo es zum unmittelbaren ästhetischen Kontext eines Werkes gehört, sondern die kompositionstechnische Bewältigung der innermusikalischen Vorgänge. Und gegen Kurths radikale Formkritik aus dem Bruckner-Buch<sup>16</sup>, nach der Musik keine Form, sondern einen Formvorgang besitze, daß Form der Übergang von Kraft in einen Umriss sei, wendet Halm<sup>17</sup> ein, «daß an der Form im Allgemeinen dennoch einiges, an einzelnen Formen aber sogar sehr vieles von vornherein feststeht, nämlich bestimmte Forderungen»; und er präzisiert<sup>18</sup>: «freilich immer nur das Was, nicht aber das Wie ihrer Erfüllung. [...] Ist die Form eine Art, eine Gattung von Musik, und als solche gleichsam naturgeschichtlich beschreibbar, so bestimmt Charakter und Themen die Individualität».

Der Inhalt oder Gehalt eines Werkes erwächst also nach Halm aus dem Verhältnis von Form als musikalisch Allgemeinem sowie Charakter und Thema als musikalisch Besonderem. Diesem Verhältnis spürte Halm selbst nur paradigmatisch nach, und er gewann vor allem dort stets noch großartige Einsichten in den Gehalt oder den Geist eines Werkes, wo er das «Wie» der Erfüllung von von vornherein feststehenden Forderungen, also etwa analoge Formsituationen in Werken verschiedener Komponisten, verglich, wie etwa die Eröffnungen in den Kopfsätzen aus der Klaviersonate c-Moll KV 457 von Mozart und der Klaviersonate op.2 Nr.1 von Beethoven.<sup>19</sup> Von einem Verständnis von Form als Text kann bei Halm freilich noch nicht gesprochen werden, denn Form ist ihm als «Energie», «Gesetz», «Wille» oder «Gesinnung» nicht weiter hinterfragbar oder deutungsbedürftig. Allerdings gibt er einen entscheidenden Hinweis, das Verhältnis von musikalisch Allgemeinem und Besonderem noch besser zu fassen, einen Hinweis, der dann unmittelbar zur Auffassung von Form als Text führen wird. «Es ist etwas von bürokratischer Gesinnung in der klassischen Sonate», schreibt Halm<sup>20</sup>, «Das Individuum, d.i. das Thema, die Melodie, gilt dort nicht sowohl als ein Wesen für sich, mit eigenen Rechten, mit eigenem Leben; es wird vielmehr gebraucht, verbraucht: seine Leistung wird begehrt. Es hat seine Stelle und seine Funktion im Ganzen, und häufig ist es nur diese Funktion, was ihm Leben verleiht [...]». Diese Formulierung Halms wirkt fast schon wie die Antizipation von Grundsätzen der funktionellen Formenlehre, die in der Schönberg-Schule von Erwin Ratz entwickelt wurde.<sup>21</sup> Ratz wendet sich nun energisch diesen «Leben» verleihenden «Funktionen» des «Individuums» zu. Als Ziel nennt Ratz<sup>22</sup>: «Die funktionelle Formenlehre erblickt [...] ihre Aufgabe in der Beschreibung der Mittel, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommenden Aufgaben (also z.B. der Überleitung, des Seitensatzes, der Durchführung usw.) im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen» — Mittel, die in Beethovens «klassischer Instrumentalform» voll ausgebildet sind: «die Ausbildung verschiedener in ihrer Funktion deutlich unterscheidbarer Gebilde: Hauptgedanke, Überleitung, Seitensatz bzw. Nebengedanke, Schlußsätze, Durchführung.» Ratz führt sie auf zwei Grundprinzipien formalen Gestaltens, die des fester bzw. locker Gefügten zurück, die er nach den verwendeten harmonischen Mitteln bzw. den thematischen und motivischen Strukturen beschreibt.<sup>23</sup> Ratz ersetzt Halms psychologisierende Terminologie durch nüchterne analytische Kategorien, argumentiert weniger (naturgeschichtlich) als vielmehr präzise historisch und formuliert das Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem dialektisch: Die Gesamtform eines Werkes, über die nach Ratz' Meinung nicht die Formenlehre, sondern die allgemeine Musiklehre unter-

11 *Katechismus der Musik-Ästhetik*, Leipzig o.J., S. 31.

12 August Otto Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913, S. 28: «[...] die musikalischen Formen sind Lebensgesetze der Tonkunst, produktive Kräfte [...]»

13 Vgl. hierzu Carl Dahlhaus, «Das (Verstehen) von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse», in: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 327f.

14 Halm, *Von zwei Kulturen*, S. 7-33 bzw. S. 35-38.

15 Ebd., S. 38ff.

16 Ernst Kurth, *Bruckner*, Band I, Berlin 1925, S. 233.

17 Beethoven, Berlin 1927, S. 126.

18 Ebd.

19 Halm, *Von zwei Kulturen*, S. 127ff.

20 Ebd., S. 252.

21 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien<sup>2</sup> 1968.

22 Ebd., S. 9.

23 Ebd., S. 22.



richtet, erwächst aus dem funktionalen Verhalten der Formglieder, denen umgekehrt die Gesamtform das Ziel setzt oder die Richtung vorgibt.

Damit hat Ratz prinzipiell die Prämissen entwickelt, unter denen Form als Text, als eine bedeutungs- und ausdruckschafte Strukturgestalt aufgefaßt werden kann, die aus einer spannungsvollen Dialektik von Allgemeinem und Besonderem, von Formgestalt und Formprozeß oder von integraler Form und funktional akzentuierten Formgliedern erwächst und analytisch bestimmbar wird. Freilich denkt Ratz harmonistisch oder «klassizistisch»; er hält keinesfalls die Bewegung zwischen Allgemeinem und Besonderem offen, sondern möchte durchweg auf ihre Synthese hinaus, so daß seine Formanalysen doch wieder klassifikatorisch verfahren. Wird freilich die von Ratz grundsätzlich erkannte Dialektik von integraler Formgestalt und funktionalen Formgliedern offengehalten, muß Form als Text gelesen werden.

Das geschieht paradigmatisch in Adornos «materialer Formenlehre», die er am Modell Mahlerscher Sinfonien<sup>24</sup> entwickelt hat. Die materiale Formenlehre Adornos leitet die Formkategorien aus ihrem jeweiligen formalen Sinn ab, die ganz wie in der funktionellen Formenlehre bestimmt werden; Adorno erläutert<sup>25</sup>: «Entwicklungen bei ihm [Mahler] sprechen gleichsam: dies ist eine Entwicklung [...]. Solche Präzision arbeitet die Charaktere heraus: sie fallen zusammen mit ihrer emphatischen Formfunktion.» Adorno liest also funktional bestimmte Formteile als Charaktere<sup>26</sup>; und zur spannungsvollen Dialektik, die Form als Ausdrucksgestalt hervortreibt, heißt es bei Adorno<sup>27</sup>: «Seine funktionellen Charaktere: was jeweils die Einzelpartie für die Form leistet, hat Mahler aus dem Fundus der traditionellen Musik geschöpft. Aber sie werden verselbständigt, ohne Rücksicht auf ihre Stellung im tradierten Schema verwendet.» Die berühmten Formkategorien «Durchbruch», «Suspension», «Erfüllung», «Zusammenbruch», «Einsturz» oder «Abgesang» aus Adornos Mahler-Buch<sup>28</sup> benennen mit dem funktionellen Formsinn der Formglieder im Kontext einer prinzipiell identifizierbaren Form die Ausdrucksgestalt; die materiale Formenlehre faßt demnach Form als Text auf.

Adornos Überlegungen zu einer materialen Formenlehre<sup>29</sup> haben vor allem György Ligeti und Carl Dahlhaus weiter verfolgt. Ligeti greift freilich, ohne ihn zu nennen, vor allem auf Ratz' funktionelle Formenlehre zurück<sup>30</sup>, die er durch eine von ihm so genannte «historische Formenlehre» ergänzen möchte.<sup>31</sup> Ligeti erkennt, daß die Eigenart formaler Funktionen erst innerhalb einer «geschichtlichen Verkettung» von verschiedenen Werken ganz verständlich werde<sup>32</sup>, und über dem Vergleich analoger formaler Funktionen, etwa derjenigen einer Coda in Werken der Klassik bis hin zu Bruckner<sup>33</sup>, bestimmt er grundsätzlich die sprachähnliche Bedeutung, die Instrumentalmusik gewinnen kann; Ligeti schreibt<sup>34</sup>: «Musikalische Momente erhalten Bedeutung nur, indem sie auf andere musikalische Momente hinweisen: nicht die Bedeutungen selbst, sondern nur die Bedeutungsverlagerungen sind erfäßbar.» Solche Überlegungen haben Ligeti dazu geführt, in seine Werke eine erkennbare Form oder eine unmittelbar nachvollziehbare Formentwicklung hineinzutragen<sup>35</sup>, also Form als textartige Ausdrucksgestalt kompositorisch ins Werk zu setzen.

Carl Dahlhaus schließlich greift den Textbegriff im Zusammenhang einer Diskussion des Verhältnisses von Form und Thema direkt auf.<sup>36</sup> Ihm geht es jedoch nicht um die Form als zu versprachlichende Ausdrucksgestalt, sondern grundsätzlicher um die spezifische Zeitstruktur einer Form. Er ergänzt die Halmsche Konzeption einer «Geschichte eines Themas», die von der übergeordneten Form her geschrieben wird, durch die Auffassung eines

24 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt 1960, S. 60-84.

25 Ebd., S. 69.

26 Ebd., S. 60-66, «[...] Sie sind Formteile als Charaktere. Materiale Formenlehre hätte durchweg Formabschnitte Mahlers zum Gegenstand, die anstatt mit Charakteren ausgefüllt, dem eigenen Wesen nach als Charaktere formuliert werden.»

27 Ebd., S. 69f.

28 Ebd., S. 60-84. Zu berücksichtigen wäre auch Adornos Vortrag über Form in den *Darmstädter Beiträgen zur Neuen Musik X*, Mainz 1966, S. 9ff. Dort findet man u.a. auch außerordentlich erhellende Bemerkungen zur neoklassischen Formkonzeption Strawinskys (S. 20), mit denen er diejenigen aus seiner *Philosophie der neuen Musik* weitgehend revidiert.

29 Adornos Überlegungen sind vielfach von denen Halms beeinflusst. Bei Halm (*Beethoven*, S. 119) heißt es zum Beispiel: «Erkennen wir [...] die Form als den überlegenen musikalischen Willen, als den Trieb der Musik zu der großen und als großen notwendigen Erscheinung [...]; Adorno («Form», in: *Darmstädter Beiträge*, S. 19) formuliert: «Form im aktuellen Sinn ist die Totalität der musikalischen Erscheinung.»

30 György Ligeti, «Form», in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X*, S. 25: «Für die Formglieder der Sonate der Wiener Klassik ist es bezeichnend, daß sie, vermittels ihrer geschichtlich ausgebildeten Eigenschaften, erkennen lassen, in welcher Phase der Formverlauf sich gerade befindet: Thema, Überleitungen, Durchführung, Rückführung zur Reprise, Coda sind nicht nur durch ihre Position innerhalb der Großform, sondern auch und vor allem durch das jeweils ihnen eigene Verhalten bestimmt, das sich mittels harmonischer, modulatorischer, rhythmisch-motivischer und zum Teil auch dynamischer Merkmale exakt beschreiben läßt.» Vgl. dazu Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 9 (Anm. 22).

31 Ligeti, «Form», S. 27.

32 Ebd., S. 25.

33 Ebd., «Form», S. 25f.

34 Ebd., «Form», S. 26.

35 György Ligeti, «Wandlungen der musikalischen Form», in: *die reihe 7*. Wien 1960, S. 12.

36 Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 114ff.



Themas als «Text», wie er schreibt<sup>37</sup>, der durch die musikalische Formentwicklung, die manifest werden läßt, was im Thema verborgen ist, eine «Auslegung» erfährt. Der Textbegriff hilft hier demnach zu erkennen, daß nicht nur die Form Textcharakter besitzen kann, dessen harmonische oder motivisch-thematische Paraphrase von der materialen Formenlehre auf den Begriff gebracht wird, sondern umgekehrt auch die Form als Auslegung eines Themas aufgefaßt werden kann.

(Paul-Hindemith-Institut, Frankfurt am Main)

37 Ebd., S. 116: «Man kann andererseits das Thema als Text auffassen [...]»